

Emil und die Authentizität

Ein Kommentar

Yves Steichen

Der seit April dieses Jahres in den luxemburgischen Kinos gezeigte Film *Emil* (Drehbuch: Pol Tousch, Regie: Marc Thoma, mit u. a. Yves Reuland, Felix Eischen und Pol Greisch, Produktion: Télésparcs) behandelt inhaltlich die Erlebnisse des jungen Zwangsrekrutierten Emile Schwirtz während des Zweiten Weltkriegs in Luxemburg.¹ Auf kurzem Heimaturlaub in Wasserbillig beschließt Emile im April 1943 aus der Wehrmacht zu desertieren und ist fortan gezwungen sich zu verstecken. Die luxemburgische Produktion *Emil* versucht sich an einer filmischen Rekonstruktion dieser Zeit und thematisiert das ständige Wechseln der geheimen Zufluchtsorte, Emiles Verwicklung in eine Schießerei mit zwei deutschen Gendarmen (bei der er beide tötet, was eine großangelegte Suchaktion seitens der deutschen Besatzer nach sich zieht) sowie die Zeit unmittelbar nach dem Einrücken der Alliierten, in der Emile die Bewegungen deutscher Streitkräfte in und um Luxemburg für die US-Armee auskundschaftet.

Die filmische Darstellung dieser Ereignisse basiert dabei einerseits auf den Tagebüchern von Emile Schwirtz, welche in Buchform unter dem Titel *Leiden und Sterben der Luxemburger Jugend* (2005) veröffentlicht wurden, und andererseits auf einem Interview mit Schwirtz, welches im Jahr 2008 vom Regisseur Marc Thoma aufgezeichnet wurde; Auszüge aus diesem Interview wurden auch in *Emil* integriert, zusammen mit Archivbildern und nachgespielten Szenen.

In der rezenten luxemburgischen Filmgeschichte lässt sich *Emil* folgendermaßen situieren: Nach *Heim ins Reich* (Regie: Claude Lahr, 2004, Produktion: CNA und Nowhere Land Productions) und *Léif Lëtzebuurger* (Regie: Ray Tostevin, 2008, Produktion: CNA und Grace Productions) ist *Emil* eine weitere luxemburgische Produktion,² die sich mit dem Thema der Besatzung Luxemburgs durch das Naziregime in Form einer zeitgeschichtlichen Er-

zähldokumentation befasst.³ Ziel dieser Filmgattung ist es, historische Ereignisse (bzw. Epochen) zu rekonstruieren, begleitet von dem gleichzeitigen Anspruch auf historische Authentizität und Unterhaltungswert für ein Massenpublikum. Um folglich die Strenge des Dokumentarischen zu mildern, werden fiktionale Elemente wie nachgestellte Szenen eingebaut und mit Zeitdokumenten (Fotos, Filme, Tonaufnahmen, etc.) und Aussagen von Zeitzeugen kombiniert. Daraus entsteht eine emotionalisierte und dramatisierte Aufbereitung historischer Ereignisse, die zwar einerseits einem größeren Publikum zugänglich ist, aber andererseits auch den Konventionen und Regeln dieser filmgerechten Narration unterliegt.⁴ Und dieser Umstand hat einen erheblichen Einfluss auf die von den Machern postulierte Authentizität dieser Produktionen, so auch bei *Emil*.

Im Trailer und Vorspann von *Emil* wird die folgende Aussage als Text eingeblendet: „Dëse Film as keng Fiktioon. Hie baséiert sech op d'Tagebuch vum Refraktär Emile Schwirtz, op Zäitzeien an op Dokumenter.“ Dabei gilt es zunächst, den Begriff „Fiktion“ (bzw. „keine Fiktion“) zu nuancieren. Zum Einen mag diese Aussage zutreffen: Die Ereignisse in *Emil* sind nicht erfunden, sondern basieren auf den lebensgeschichtlichen Erinnerungen von Emile Schwirtz. Zum Anderen, und diese Dimension des Begriffs vernachlässigen die Macher, ist die filmische Rekonstruktion von vergangenen Ereignissen stets das Resultat einer Quelleninterpretation (in diesem Fall Tagebucheinträge und Zeitzeugenaussagen), und diese Rekonstruktion ist *per se* fiktiv, also erdacht. Sie ist das Produkt eines Drehbuchautors, Regisseurs, etc. und kann als solches in Frage gestellt werden, denn ein anderes Filmteam als das oben genannte hätte womöglich auch eine ganz andere Art der Inszenierung gewählt.⁵

In *Emil* lassen sich insgesamt vier Kategorien von Filmelementen ausmachen, die zusammengeschnitten bzw. „harmonisiert“⁶ wurden:

1) Zeitdokumente – Fotos, Filme (auch Amateuraufnahmen) und Tonmitschnitte – aus der Zeit der Okkupation Luxemburgs durch das Naziregime.

Von seinen Machern wurde *Emil* als sehr authentischer Film beworben, auffallend oft im Zusammenhang mit der Verweigerung finanzieller Unterstützung seitens des staatlichen Filmfonds.

Yves Steichen ist zur Zeit Studierender der Neuesten Europäischen Geschichte an der Universität Luxemburg und beschäftigt sich mit Kultur- und Kinogeschichte (yves.steichen@web.de).

In Erzähldokumentationen soll – nicht ausschließlich, aber maßgeblich – über das Mitwirken von Zeitzeugen und Historikern Authentizität generiert werden.

2) Interviews; diese wurden nicht nur mit Emile Schwirtz durchgeführt, sondern auch mit weiteren luxemburgischen Zeitzeugen, sowie mit heutigen Gymnasialschülern anlässlich einer Besichtigung des Centre de documentation et de recherche sur l'enrôlement forcé in Hollerich.

3) Drittens, und diese Kategorie nimmt quantitativ am meisten Raum ein: nachgestellte Szenen. Dabei ist zu unterscheiden zwischen rein illustrativen Szenen, Sequenzen mit Spielfilmcharakter, und nachgedrehten Bildern, denen die Macher in der Postproduktion durch Bearbeitung und Bildfilter den Anschein gaben, ebenfalls aus der Zeit der Okkupation zu stammen. An dieser Stelle bieten sich einige Vergleiche mit *Heim ins Reich* und *Léif Lëtzebuerger* an. In einem *forum*-Artikel hat Gian Maria Tore illustriert, wie fiktive – also nachgespielte – Szenen in beiden Filmen integriert sind: „[...] les moments fictionnels consistent en des petites scènes muettes de la vie du peuple luxembourgeois [...]“; dazu fungieren einzelne Persönlichkeiten wie die Grande-Duchesse Charlotte (*Léif Lëtzebuerger*) und Gauleiter Gustav Simon (*Heim ins Reich*) jeweils als roter Faden der Erzählung – und geben dem Zuschauer dadurch die Möglichkeit, sich mit den Ereignissen auf der Leinwand zu identifizieren, sei es durch kollektive Anerkennung (in *Léif Lëtzebuerger*) oder Ablehnung (in *Heim ins Reich*).⁷

Ähnlich differenzierte Überlegungen hinsichtlich des Einbindens von nachgespielten Szenen ließen sich bei der Sichtung von *Emil* nicht ausmachen, denn Marc Thoma inszeniert sowohl Szenen, in denen der junge Emile Schwirtz und seine Freunde auftreten, als auch solche, die Personen aus der luxemburgischen Bevölkerung, sowie deutsche und US-amerikanische Befehlshaber, zeigen. Freilich, eine Person bleibt dabei als Einzige im Film weitestgehend anonym und hat weder einen vollständigen Namen noch ein Gesicht. Es handelt sich dabei um den luxemburgischen Kollaborateur. Was dieser Umstand für die von den Machern postulierte Authentizität des Films bedeutet, werde ich unten erläutern. Die Episoden mit Spielfilmcharakter machen den größten Teil der Lauflänge von *Emil* aus und verdeutlichen (auch) deshalb am offensichtlichsten die Schwächen auf der Ebene der Inszenierung: Die Regie wirkt zerfahren und verschenkt das Potenzial *an sich* spannender Situationen relativ konsequent, die Charaktere – insbesondere die deutschen und amerikanischen Offiziere – sind eindimensional und nichts weiter als eine Ansammlung von Stereotypen und Phrasen, die Schauspieler bis auf wenige Ausnahmen Laien, denen es kaum gelingt, die Bedrohung, die von den willkürlichen Suchaktionen des deutschen Besatzers ausgeht, oder die Angst, bei der Versorgung der versteckten Fahnenflüchtigen erwischt zu werden, glaubhaft zu vermitteln.

4) Die vierte und letzte Kategorie an Filmelementen ist schließlich der allwissende Erzähler (gesprochen von Nico Graf), der entweder aus dem *Off* oder mittels *Voice-Over* durch den Film führt.

In *Emil* wird *erlebte* Geschichte zu *erzählter* Geschichte. Die Präsenz fiktionaler Elemente – also u. a. nachgespielter Szenen – in einer filmischen Rekonstruktion von Vergangenheit muss jedoch nicht automatisch einhergehen mit einem Defizit an Authentizität, denn dafür gelten andere Faktoren. Eine Filmproduktion kann komplett fiktional sein und dennoch vom Publikum als *authentisch* empfunden werden, beispielsweise dann, wenn es dem Regisseur gelingt, den Zeitgeist einer bestimmten Epoche wiederzugeben, oder jeweils kontemporäre soziopolitische Themen und Konflikte (z. B. kriegserfahrungen) auf identitätsstiftende Weise zu verarbeiten.⁸

Von seinen Machern wurde *Emil* als sehr authentischer Film beworben, auffallend oft im Zusammenhang mit der Verweigerung finanzieller Unterstützung seitens des staatlichen Filmfonds. In einem Interview mit der Zeitschrift *Revue* im September letzten Jahres äußerte sich Regisseur Marc Thoma wie folgt: „Die Person an sich ist allein schon beeindruckend. Weil Emil Schwirtz selbstkritisch ist und keine Schwarz-Weiß-Malerei betreibt. Es ist authentisch.“ und „Nachdem ich meine Hausarbeiten gemacht hatte, wusste ich, das ist einzigartig. Der Film beruht demnach auf wahren Begebenheiten und ist keine Fiktion.“⁹ Auch anlässlich der Vorstellung im April 2010 bedachte die luxemburgische Presse *Emil* mit diesem (oder ähnlichen) Adjektiv(en); so titelte beispielsweise das *Luxemburger Wort* „Authentisches Schicksal“.¹⁰ Im Folgenden werde ich deshalb versuchen zu ergründen, inwiefern *Emil* angesichts dieser Äußerungen seitens der Macher und der Presse tatsächlich ein „authentischer“ Film ist und als solcher betitelt werden kann.

In Erzähldokumentationen soll – nicht ausschließlich, aber maßgeblich – über das Mitwirken von Zeitzeugen und Historikern Authentizität generiert werden. Die Präsenz von ersteren bürgt für Echtheit und Emotionen und schlägt sinnbildlich die Brücke zwischen der erzählten Vergangenheit im Film und den Zuschauern der Gegenwart. Gleiches gilt für das Mitwirken namhafter und anerkannter Historiker: Sie vermitteln nach außen Glaubwürdigkeit und fungieren als Garant für die Akkuratess des Gezeigten; im Gegensatz zu den Zeitzeugen ist es deshalb weniger ihre Aufgabe, Emotionen zu vermitteln, sondern vielmehr Fachwissen und Erklärungen.¹¹ In *Emil* kommt diese Rolle dem bekannten Luxemburger Historiker Steve Kayser zu, Autor mehrerer Fachbücher und Direktor des Centre de documentation et de recherche sur l'enrôlement forcé in Hollerich.

Auch hier bieten sich Vergleiche zwischen *Emil* und *Heim ins Reich* bzw. *Léif Lëtzebuerger* an. Im Gegensatz zu *Léif Lëtzebuerger*, in dem mehrere Luxemburger Historiker (zusammen mit Zeitzeugen und Nachfahren einiger involvierter Persönlichkeiten) in eingeblendeten Interviewausschnitten im Film selbst zu sehen sind und Erklärungen abgegeben, tritt Steve Kayser in *Emil* nicht als Historiker



Bei den Dreharbeiten, Filmszene (Quelle: www.emil.lu)



auf, sondern in einer Nebenrolle als Schauspieler. Sein Mitwirken als Historiker an *Emil* beschränkt sich auf die Dreharbeiten, bei denen er als historischer Berater fungierte (dieser Umstand wurde bei der Vorstellung des Films deutlich betont). Es sei in dieser Hinsicht angemerkt, dass die Aufgabe, den Zuschauern historische Erklärungen und Zusammenhänge in Kenntnis der Makrohistorie zu vermitteln, in *Emil* dem bereits erwähnten allwissenden (und befangenen) Erzähler zukommt. Im Gegensatz zu *Heim ins Reich* bindet *Emil* zwar bei Weitem weniger Zeitzeugen in die Rekonstruktion der Ereignisse ein – genauer gesagt, neben Emile Schwirtz noch zwei weitere Personen –, sieht sich aber in dieser Hinsicht mit ähnlichen Problemen konfrontiert. Zeitzeugen sind selbst „Bestandteil“ der Geschichte, die im Film rekonstruiert werden soll. Aus diesem Grund wäre es seitens der Macher sehr wichtig gewesen, eine Reflexion über das Verhältnis zwischen Erinnerung und Geschichte, bzw. über die Selektivität der Erinnerung, zu führen. Benoît Majerus thematisiert in einem *forum*-Artikel über Claude Lahrs *Heim ins Reich* dessen (allzu verständliche, aber wenig förderliche) Empathie für und fehlende Distanz zu den befragten Zeitzeugen: „Wenn dieses Gefühl von Empathie und Teilnahme während des Interviews verständlich ist, so scheint es mir wichtig, diese Gefühle in einer zweiten Etappe zu brechen, zu hinterfragen.“¹² Dieser Kritikpunkt lässt sich ebenso auf *Emil* übertragen wie die Tatsache, dass sich die eingeblendeten Zeitzeugenaussagen gegenseitig bestätigen. Es wäre sicherlich auch hier von Interesse gewesen, mehrere unterschiedliche, und sich möglicherweise widersprechende, Aussagen von Zeitzeugen miteinander zu konfrontieren.

In den nachgestellten Szenen – seien sie illustrativ oder Spielfilmhaft – haben die Macher von *Emil* einen bemerkenswerten Ausstattungsrealismus hinsichtlich Requisiten, Drehorten, Kostümen, etc. an den Tag gelegt (siehe Abbildung) und dies auch anlässlich der Veröffentlichung des Films (und bereits davor) kundgetan. So finden sich im „Making Of“-Bereich der offiziellen Homepage¹³ des Films alleine drei Fotos, die den Frisör bei der Arbeit am Filmset zeigen, im besagten Interview mit der Re-

vue weist Regisseur Marc Thoma darauf hin, man „habe zum großen Teil an den Originalplätzen gedreht“,¹⁴ und in mehreren Zeitungsartikeln ist die Rede von einem militärischen Gefährt, das man vor dem Drehen vom Filmset entfernt hat, da es in der Realität erst nach 1945 zum Einsatz kam. Unzureichende Recherchen kann man den Machern von *Emil* sicher nicht vorwerfen, und doch bleibt die durch akkurate Ausstattung und „originale“ Drehorte generierte Authentizität letztlich sehr oberflächlich.

Die Gründe hierfür liegen bei der Funktionsweise des Filmgenres, der zeitgeschichtlichen Erzähldokumentation, deren Konventionen und Traditionen die Macher von *Emil* bewusst oder unbewusst adaptiert und angewendet haben. Authentizität, bzw. das Gefühl seitens der Zuschauer die „Wahrheit“ zu sehen, wird mittels einer reziproken Verweisteknik¹⁵ suggeriert, die – vereinfacht ausgedrückt – folgendermaßen funktioniert: Ein Zeitzeuge macht in einem Interview eine Aussage, erzählt von einer lebensgeschichtlichen Erinnerung, einem Ereignis in der Vergangenheit. Dieses Ereignis wird mangels Archivmaterial – und immerhin haben wir es ja mit einem Unterhaltungsfilm zu tun! – in einer nachgestellten Szene (bei deren Inszenierung man größtmöglichen Wert auf historische Akkuratessse legt, siehe oben) mit Schauspielern illustriert. Quasi als Beleg werden dann vorhandene Zeitdokumente (Film- oder Tonaufnahmen) eingeblendet, die gleichzeitig als Überleitung zu der nächsten Aussage oder nachgespielten Szene fungieren sollen. Und so weiter.

Diese hohe Dichte an vereinheitlichten Informationen generiert seitens der Zuschauer die *Illusion* von Authentizität. Das vermeintlich schlüssige und authentische Vergangenheitsbild funktioniert nur innerhalb der im Film erzählten und dargestellten Geschichte. Es lässt sich darüber hinaus aber kaum generalisieren, da im Gegensatz zur Geschichtswissenschaft wichtige Elemente fehlen: das Thematisieren von Mentalitäten, Brüchen, offenen Fragen, Widersprüchen – und vor allem die Aufarbeitung der Vergangenheit. Das ist in erster Linie den Ansprüchen der Macher geschuldet, einen Film für

**Unzureichende
Recherchen
kann man den
Machern von
Emil sicher nicht
vorwerfen, und
doch bleibt die
durch akkurate
Ausstattung
und „originale“
Drehorte
generierte
Authentizität
letztlich sehr
oberflächlich.**

Obwohl sie den eigenen Anspruch auf Authentizität nur bedingt (also oberflächlich) einlösen, können Filme wie *Emil* aufgrund ihrer Zugänglichkeit freilich einen weitreichenden Einfluss auf das nationale Geschichtsbild haben.

ein breites Publikum zu drehen. Folglich möchte man es vermeiden, die Zuschauer mit dem zu konfrontieren, was eben die Geschichtsforschung ausmacht: widersprüchliche Aussagen und offene, ungelöste Fragen.¹⁶ Für HistorikerInnen ist diese filmgerechte narrative Technik insofern problematisch, da durch das Vermischen von unterschiedlichem Quellenmaterial der wichtigste Ordnungsfaktor, die Zeit, funktionslos wird; so kann die Vergangenheit in ihrer *Bedeutung* nicht mehr erfasst werden, und historische Entwicklungen (insbesondere in der „longue durée“) werden nur schwer nachvollziehbar.¹⁷

Bei *Emil* wird diese Haltung vor allem am Umgang mit dem Thema Kollaboration deutlich. In den unmittelbaren Nachkriegsjahren wurde die Kriegserfahrung in Luxemburg weitestgehend mit der Widerstandsbewegung und der Opferbereitschaft der luxemburgischen Bevölkerung, für das Bestehen der eigenen Unabhängigkeit und nationalen Identität in den Tod zu gehen, gleichgesetzt.¹⁸ Die Kollaboration wurde in dieser Sichtweise des Krieges weitestgehend marginalisiert und ist bis heute ein gesellschaftliches Tabu geblieben, dessen kollektive Bewältigung noch bevor steht (trotz der rezenten historiographischen Erkenntnis, dass die Zahl der Kollaborateure in etwa mit der der Widerstandskämpfer gleichzusetzen ist und in etwa 4 % der luxemburgischen Bevölkerung ausmachte).¹⁹

Dass Emile Schwirtz es vermeidet, im Interview die Identität des Kollaborateurs zu nennen, ist deshalb nicht weiter außergewöhnlich; immerhin war er nach eigenen Angaben selbst indirekt in dessen Ermordung während der Kriegsjahre verwickelt. Interessant ist aber, wie Thoma sich dazu entschied, eben diese Szene fiktional nachzustellen, in der die Dorfbewohner den Entschluss fassen den Kollaborateur umzubringen. Zu *sehen* sind nur Mitglieder der Widerstandsorganisation, die sich beraten. Der Kollaborateur bleibt weitestgehend anonym, hat kein Gesicht und nur einen (vermutlich erdachten) Vornamen („René“). Diese unverfänglichere Darstellung vermeidet eine direkte Konfrontation mit dem als schwierig empfundenen Thema der Kollaboration und reiht sich meines Erachtens ein in die Darstellung der Kollaborateure in den luxemburgischen Filmproduktionen der 1980er Jahre. In *Déi zwéi vum Bierg* (Regie: Menn Bodson, Marc Olinger, Gast Rollinger, 1985, Produktion: RTL) haben die Kollaborateure (ein älteres Ehepaar, wo die Frau Deutsche ist) zwar ein Gesicht, werden aber recht klischeehaft als Sonderlinge und Verräter porträtiert.

Auch in *Emil* wird der Kollaborateur als ein isoliertes, verräterisches Mitglied einer ansonsten (augenscheinlich) ausschließlich aus Widerstandskämpfern bestehenden Dorfgemeinschaft dargestellt. Es wäre sicherlich interessant gewesen, in diesen Szenen dem Kollaborateur ein Gesicht (und eine Identität) zu geben und zu erklären, *warum* manche LuxemburgerInnen mit der deutschen

Besatzungsmacht sympathisierten. Doch diese Antworten bleibt der Film schuldig. Dadurch thematisiert *Emil* letztlich nicht (wie postuliert) die Mentalität der Kriegsjahre (denn dazu hätte eine differenziertere Auseinandersetzung mit der Frage der Kollaboration gehört), sondern die Mentalität der Nachkriegsjahre, in der eben jener Mythos von der Dominanz des luxemburgischen Widerstandes entstand.

Obwohl sie den eigenen Anspruch auf Authentizität nur bedingt (also oberflächlich) einlösen, können Filme wie *Emil* aufgrund ihrer Zugänglichkeit freilich einen weitreichenden Einfluss auf das nationale Geschichtsbild haben. Es wäre diesbezüglich demnach sicherlich interessant detaillierter zu analysieren, inwiefern auch *Emil* eine „construction audio-visuelle de l'histoire nationale“¹⁰ darstellt. ♦

¹ Der Autor dankt Sonja Kmec, Paul Lesch und Viviane Thill für die Beratung und/oder das Bereitstellen von Quellenmaterial.

² Daneben wurde noch der Fiktionsfilm *Réfractaire* (Regie: Nicolas Steil, 2009) veröffentlicht, der jedoch im Folgenden nicht thematisiert wird.

³ Tore, Gian Maria: „Cinéma pour la nation: ‚Heim ins Reich‘ et ‚Léif Lëtzeburger‘“. In: forum 282 (2008), S. 28-30.

⁴ Wirtz, Rainer: „Alles authentisch: so war's“. In: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, hg. Thomas Fischer/Rainer Wirtz. Konstanz 2008, S. 9-32.

⁵ Kmec, Sonja/Majerus, Benoît/Tore, Gian Maria: „Un film qui va droit au cœur. Quelques considérations sur ‚Léif Lëtzeburger‘“. In: forum 277 (2008), S. 48-53.

⁶ Zitiert nach: Wirtz, Rainer: „Alles authentisch: so war's“. S. 20.

⁷ Tore, Gian Maria: „Cinéma pour la nation: ‚Heim ins Reich‘ et ‚Léif Lëtzeburger‘“. S. 28-30.

⁸ Rosenstone, Robert A.: History on Film/Film on History. Harlow 2006. S. 154-165.

⁹ Zitiert nach: Graaff, Laurent: „Alles wahre Begebenheiten“. In: Revue 35 (2009), S. 46-49.

¹⁰ Andonovic, Vesna: „Authentisches Schicksal. Marc Thoma und Pol Tousch greifen das Thema der ‚Réfractaires‘ auf“. In: Luxemburger Wort (13.04.2010).

¹¹ Fischer, Thomas: „Erinnern und Erzählen. Zeitzeugen im GeschichtstV“. In: Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen, hg. Thomas Fischer/Rainer Wirtz. Konstanz 2008, S. 33-50.

¹² Majerus, Benoît: „Die Leidensgeschichte des Luxemburger Volkes. Warum der Dokumentarfilm ‚Heim ins Reich‘ nicht überzeugen kann“. In: forum 245 (2005), S. 48-49.

¹³ <http://www.emil.lu/>

¹⁴ Zitiert nach: Graaff, Laurent: „Alles wahre Begebenheiten“. S. 46-49.

¹⁵ Im Folgenden nach: Wirtz, Rainer: „Alles authentisch: so war's“. S. 20-31.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Majerus, Benoît: Besetzte Vergangenheiten. Erinnerungskulturen des Zweiten Weltkrieges in Luxemburg – eine historiographische Baustelle. Noch nicht veröffentlicht. Der Autor dankt für Einblicke in den Text.

¹⁹ Muno, Claudine: „Entre Résistance et résistances“. In: Lëtzeburger Kino. Aspects du cinéma luxembourgeois, hg. Jean Back/Joy Hoffmann/Viviane Thill/Robert Theisen. Luxemburg 2005, S. 44-56.

²⁰ Tore, Gian Maria: „Cinéma pour la nation: ‚Heim ins Reich‘ et ‚Léif Lëtzeburger‘“. S. 28-30.